

1720/21	Erster Lingenscher Jg. (Lingen)	4nEp, 26nTrin	4nEp, 24nTrin
1721/22	Wdh. Erster Lingenscher Jg.		3nEp, 25nTrin
1722/23	(Wdh. Erster Lingenscher Jg. in Hamburg)		2nEp, 26nTrin
1723/24			5nEp, 24nTrin
1724/25	Jg. ohne Rezitativ (Neukirch)	5nEp, 26nTrin (lt. Inventar Nr. 7)	3nEp, 26nTrin
1725/26	(Wdh. Jg. ohne Rezitativ)		5nEp, 23nTrin
1726/27	Harmonisches Lob Gottes (Helbig)	4nEp, 24nTrin (lt. Inventar Nr. 4)	4nEp, 24nTrin
1727/28			2nEp, 26nTrin
1728/29	Zweiter Lingenscher Jg. (Lingen)	(in HH ³⁵ bis 5nEp, 23nTrin) Quellen für 6nEp und 25nTrin	5nEp, 23nTrin
1729/30			4nEp, 25nTrin

Felix Friedrich (Altenburg)

Aufführungspraktische Beobachtungen zum Orgelspiel bei der Figuralmusik

I. Orgelspiel und Figuralmusik im lutherischen Gottesdienst

Die Figuralmusik, im 18. Jahrhundert oft nur kurz als »Music« bezeichnet, spielte im lutherischen Gottesdienst in Mitteldeutschland eine herausragende Rolle. So kann man zum Beispiel im Dispositionsentwurf von Tobias Weller (Dresden) für eine neue Orgel in der Stadtkirche zu Weißenfels 1639 lesen: »diese Orgel [...], deren anmutiger Schall [...] eine grosse Zierde des Gottesdienstes ist, zumahl, wenn sich die an den Fest- und Sonntagen herrlich tönende Music geübter Vocalisten und vielerfahrene oder berühmte Instrumentisten, die solcher mit allerley lieblich klingenden Saitenspielen, wie auch Zinken, Flöten, Fagotten, Posaunen item nicht selten mit Trompeten und Heer-Pauken beiwohnen, mit ihr vermählet«.¹ Die Orgel stand dabei stets im Zentrum des musikalischen Geschehens. Sie besaß im lutherischen Gottesdienst nicht nur eine präludierende und führende Rolle beim Choralgesang der Gemeinde. Sie war auch dominierender Bestandteil der Figuralmusik

³⁵ HH = Hamburger »Texte zur Kirchenmusik«, vgl. Übersicht nach Anm. 31.

¹ Johann Vulpius, »Stadt- und Landchronik«, in: Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 64.

oder des Musizierens mit den Adjuvantenchören. Am Beginn seiner Tätigkeit als Kantor zu St. Thomae in Leipzig notierte sich Johann Sebastian Bach offenbar für sein eigenes Memorieren die Liturgie des Leipziger Gottesdienstes auf die Partiturseiten seiner Kantaten BWV 16 und BWV 62. Mehrfach steht dort zu lesen: »Praelud: auf die Hauptmusic« bzw. »Praelud. auf die Music«. Mit einer Improvisation sollte also auf die nachfolgende Kantate hingeführt werden, bei der dann die Orgel den Continuo-Part übernahm.

II. Große Orgel oder Positiv?

Die Figuralmusik wurde in der Regel auf der Orgelempore unter Einbeziehung der großen Orgel praktiziert. Mehrere zeitgenössische Musikschriftsteller bestätigen diese Aussage, so unter anderem Johann Mattheson, Daniel Gottlieb Türk und Jakob Adlung. Diese Quellen bezeugen eine Praxis, die zu der heutigen Praxis, den Continuo-Part grundsätzlich mit einem Truhenpositiv zu besetzen, im Gegensatz steht. Sicherlich wurde dann und wann auch nur mit einem Positiv musiziert, wie es ein Schreiben von Heinrich Schütz an den Herzog Moritz aus dem Jahre 1663, die Schlosskirche in Zeitz betreffend, belegt: »Wegen des von mir vorgeschlagenen neuen Positivs beydes in der Kirche an statt der Orgel undt auch zu hoffe zu gebrauchen. Das desselbigen Verfertigung von Ihrer Fürstl. Durchl. dem Orgelmacher gndgst undt Ernstlich anbefohlen werden möge, Sintemal solch Wercklein bey aller und jeder Musick zum fundament mit gebraucht müßte werden, undt daher der Orgelmacher bei Iziger auffsezung der grossen Orgel dasselbige zugleich beyher mit machen sollte«². Auch Mattheson³ schließt ein Musizieren mit Positiven nicht aus. Die vor allem im 16. und 17. Jahrhundert oft verwendeten Regale kamen im 18. Jahrhundert mehr und mehr aus der Mode – Mattheson: »Die Regal sind hiebey nichts nutz, und wundert mich, daß man noch hie und da diese schnarrende, verdießliche Werkzeuge braucht«⁴. Für die Verwendung der großen Orgel sprechen jedoch die folgenden Argumente, die sich aufgrund von Quellenstudien ergeben:

1. Benutzung des Orgelpedals beim Continuospiel

Die Quellen berichten ausdrücklich vom Pedalspiel beim Continuo-Part. Die Orgelpositive besitzen normalerweise kein eigenes oder kein selbständiges Pedal. Bei einem angehängten Pedal ohne eigene Bassregister macht das Pedalspiel keinen Sinn. Daniel Gottlob Türk äußert sich dazu wie folgt: »Außerdem muß man freylich, ohne einen hinlänglichen Grund, das Pedal nicht weglassen. Ich weiß, daß ein geschickter Organist sehr viel mit dem Pedale ausführen kann«⁵. Türk gibt dazu genaue Hinweise, die sogar den Fußsatz⁶ einschließen. Friedrich Erhard Niedt⁷ und Jakob Adlung⁸ sind weitere

2 Staatsarchiv Dresden Loc. 8592; vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 64.

3 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 484.

4 Ebd., S. 484.

5 Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Leipzig und Halle 1787, S. 156f.

6 Ebd., S. 158–160.

7 Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Teil 1, Hamburg 1700.

8 Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 488 und S. 657.

Zeitzeugen für den Pedalgebrauch. Johann Altnikols Hinweis, den Cantus firmus in Bachs Kantate BWV 80 mit der Posaune 16' zu spielen, geht ebenfalls in diese Richtung. Anstelle des Pedals wurde das Manual mit einer entsprechenden 16'-Registrierung nur bei sehr virtuosen Passagen benutzt, die mit den Füßen kaum zu bewältigen wären. Auch diese Variante lässt sich auf einem Positiv mangels einer 16'-Stimme nicht realisieren.

2. Ikonographische Quellen mit Darstellung der großen Orgel bei der »Music«
Paradebeispiele für die Verwendung der großen Orgel bei der Figuralmusik bieten ein Stich aus dem Jahre 1710 mit einer Musizierszene in der Leipziger Thomaskirche oder die Titelgrafik zu Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732.⁹
3. Hinweise im Notenmaterial
Zwei Beispiele seien hier genannt. Zum einen lassen sich oft Hinweise für die Verwendung von Registern finden, die ein Positiv nicht besitzt: Sesquialtera, Posaune, Glockenspiel, Tremulant usw. Dazu später mehr. Ein anders gelagertes Beispiel kann man in der Kantate »Die Seele Christi heilige mich« von Christian Heinrich A. Aschenbrenner (1654–1732) antreffen.¹⁰ Im erhaltenen Notenmaterial sind die bezifferte Continuo-Stimme und der Part des Violone getrennt notiert, da die Gambe bzw. das Violoncello eine von der Continuo-Stimme abweichende Stimmführung aufweist. Der Continuo-Part muss aber an diesen Passagen unbedingt im 16' ausgeführt werden, da sonst Stimmkreuzungen die Folge wären, die das harmonische Geschehen auf den Kopf stellen würden. Eine separierte Stimme für einen Violone ist jedoch nicht im Stimmensatz bzw. in der Partitur überliefert, so dass die Orgel mit einer 16'-Registrierung diese Funktion manualiter oder pedaliter übernehmen muss.
4. Umfangreiche virtuose Solopartien der Orgel, die oft klanglich befriedigend nur auf zwei getrennten Manualen darstellbar sind
Beispiele:
– Bach, Kantaten BWV 29, BWV 35, BWV 188
– Johann Peter Kellner, Kantate Werkverzeichnis¹¹ K 90:02 »Lobt ihn mit Herz und Munde« oder die Hochzeitskantate L 01:01 »Es bleibet wohl dabei«. In der Selbstbiographie verweist übrigens Kellner mit Stolz auf seinen Versuch, »einen Jahrgang Organo obligato« verfertigt »und in hiesiger Kirche«¹² aufgeführt zu haben. In den Orgelakten von Gräfenroda, wo Kellner als Kirchenmusiker zeitlebens amtierte, ist nirgends ein Hinweis auf ein Orgelpositiv zu finden. Die Darstellung auf der großen Orgel bringt außerdem wesentlich mehr Gravität ins Spiel. Und auf die Gravität des Orgelklangs wurde in dieser Zeit stets sehr viel Wert gelegt. Die mitteldeutschen Dorfkirchen,

⁹ In: *Unfehlbare Engelfreude oder Geistliches Gesangbuch*, Leipzig 1710 und Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Frontispiz.

¹⁰ Universitätsbibliothek Uppsala (Schweden) Sign. VMHS 47:14; Neuedition Musikverlag Martin Krämer, Leipzig.

¹¹ Rolf Dietrich Claus, »Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Peter Kellners«, in: ders., *Johann Peter Kellner. Studien zu Leben und Werk*, Teil 2, Hamburg 1999.

¹² In: Johann Georg Brückner, *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulentaates im Herzogthum Gotha. II. Theil, Eilftes Stück*, Gotha 1760, S. 85.

in denen eine respektable Figuralmusik gepflegt wurde, besaßen in der Regel nur die große Orgel und kein weiteres Positiv.

III. Architektonische Rahmenbedingungen

Die Aufgaben der Orgel innerhalb des Kantatenschaffens dieser Epoche sind hinlänglich bekannt und müssen hier nicht erneut wiederholt werden. Ihr kam nicht nur die Generalbassfunktion zu, sondern sie hatte teilweise brillante solistische Figurationen in den Arien bis hin zu umfangreichen Soloaufgaben in Concerti und Sinfonien zu übernehmen. Im lutherischen Verständnis bildete die Orgel in der Architektur und der liturgischen Konzeption der Kirchen den krönenden Abschluss der Achse von Altar und Kanzel. Der Orgel wurde sowohl als Ausdruck der himmlischen Musik wie auch in Korrespondenz zum gesprochenen Wort eine markante Position zugeordnet. Die Orgel befand sich demzufolge ausnahmslos auf der höchsten Empore in Partnerschaft mit Altar und Kanzel oder als architektonisches Pendant zu diesen liturgischen Orten auf der gegenüberliegenden Seite, aber ebenfalls auf der höchsten Empore. Die zur Orgel gehörige Empore musste auf jeden Fall ausreichend Raum für die Musikanten, die zur Figuralmusik herangezogen wurden, gewähren. So montierte beispielsweise der Hauptgutachter beim Bau der berühmten Trost-Orgel in der Altenburger Schlosskirche, der Gothaer Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel, dass ein Rückpositiv vorgesehen war. Dieses nähme viel zu viel Platz weg und sei nicht mehr in Mode. Zugunsten der Musik und der fürstlichen Kapelle sei deshalb darauf zu verzichten, was denn auch geschah.¹³ Die Musiker gruppierten sich beim Musizieren um die Hauptorgel, die sich auf der zweiten und sogar dritten Empore befand. Da das Platzangebot dort oft nicht sehr üppig war, montierte man die Pauken an der Brüstung zur Empore, wie man es heute noch in den thüringischen und sächsischen Kirchen in Tröchtelborn, Elxleben, Mühlberg und Oberbobritzsch (Silbermann-Orgel) sehen kann.

IV. Hinweise der Orgelbauer

In den zahlreich überlieferten Orgelbauverträgen, Entwürfen und Abnahmeprotokollen des mitteldeutschen Raumes lassen sich immer wieder Hinweise finden, die sich auf die Figuralmusik beziehen. Die Orgel als Teil der Figuralmusik zu sehen, war stets das Anliegen, das die Auftraggeber, sei es eine Kirchgemeinde, ein Kirchenpatron oder ein Fürst bzw. Herzog, an die Orgelbauer richteten. Die Orgel sollte in der Lage sein, alle gottesdienstlichen Aufgaben, also auch die Figuralmusik, zu erfüllen. Die Orgelbauer reagierten darauf entweder mit spezifischen Registern oder mit speziellen Hinweisen, welche Stimmen für die Figuralmusik gedacht waren. Dem Gedackt 8' wurde dabei besonderes Augenmerk geschenkt. In vielen Dispositionsentwürfen trägt er sinnvollerweise die Bezeichnung »Musiziergedackt«. Bach sprach im viel zitierten Entwurf für den Umbau der Orgel in der Blasiuskirche Mühlhausen 1708 vom »Stillgedackt 8 Fuß, so da vollkommen zur Music accordieret«. ¹⁴ Im Sinn der Nachahmungsästhetik, die den Orgelbau des 18. Jahr-

13 Thüringisches Staatsarchiv Altenburg, Dom. Fid. Kom. Repos F. VIII.7, Bl. 43–53.

hundreds nachhaltig prägte, empfahl man weitere spezifische Stimmen für die »Music«. Der thüringische Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost schlug folgende Registerkombinationen für die Figuralmusik vor, gedacht für seine beiden großen Orgeln in Waltershausen und Altenburg:

- Viola da Gamba 8' + Gemshorn 4'
- Nachthorn 8' + Lieblich Gedackt 4'
- Flaute travers 16' + Spitzflöte 8'

Zur Figuralmusik sind außerdem laut Trost gut geeignet:

- Lieblich Gedackt 8'
- Fagott 16' »das formiret einen wohlklingenden Fagott, und ist bey der Music wohl zu gebrauchen« (Entwurf Waltershausen 1722¹⁵)
- Gedackter Bordun Untersatz 16' im Hauptwerk (Entwurf für Waltershausen 1722)
- Nachthorn 8'
- Gedackter Bordun Untersatz 16' des Hauptwerkes.

Trost äußert sich weiterhin: »Hautbois 8 Fuß, eine ganz besondere Stimme, der natürlichen Hautbois sehr ähnlich, auch, in deßen Ermanglung bei der Music nützlich zu gebrauchen« (Entwurf für Altenburg 1733¹⁶). Bei diesen Hinweisen zur Registrierung muss man beachten, dass es sich dabei grundsätzlich um eine Verwendung für die Bassstimme, also für die linke Hand handelt (ausgenommen die Registrierung für die *Vox humana*). Damit wurde die Continuo-Stimme gespielt, die oft mit keinem weiteren oder wenigen Instrumentalisten besetzt war. Auch bei Gottfried Silbermann war das Register Gedackt für das Musizieren mit anderen Instrumenten vorgesehen: Es muss »zur Music lieblich intonieret«¹⁷ sein. Gleichlautende Formulierungen finden sich bei einer ganzen Anzahl mitteldeutscher Orgelbauer (Trost, Volckland, Wender usw.). Dem Register Fagott 8' oder auch 16' galt im diesem Zusammenhang – wie bereits von Trost erwähnt – eine besondere Aufmerksamkeit. Im genannten Entwurf für den Orgelumbau in Mühlhausen schrieb Bach, dass das Fagott 16 Fuß »in die music sehr delicat«¹⁸ klinge. Es handelt sich dabei oftmals um ein Register mit dem geringen Umfang von *C* bis *c'* im Hauptwerk. Durch diesen begrenzten Umfang ist die ausschließliche Bassfunktion eindeutig markiert. Ein ähnlich lautendes Zitat kann man bei Johann Andreas Silbermann in dessen Dispositionsentwurf von 1772 für die Orgel in St. Blasien finden, wo er von einem »von ihm erfundenen Fagot-Baß« spricht: »Der Fagot-Bass läßt sich zu vielen Veränderungen gebrauchen, sonderlich dienet er zur Music«¹⁹. Das für den Orgelbau des 17. Jahrhunderts so typische Rückpositiv wurde in dieser Zeit immer weniger beachtet. Der generelle Verzicht von Gottfried Silbermann

14 *Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963, S. 153.

15 Felix Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*, Leipzig 1989, S. 79.

16 Ebd., S. 79.

17 Ebd.

18 *Bach-Dokumente*, Bd. 1, S. 153.

19 Hans Musch, »Der Nachbau der Orgel des Johann Andreas Silbermann in der ehemaligen Benediktinerkirche St. Georg zu Villingen«, in: *AO* 52/1 (2004), S. 30–40.

auf dieses Teilwerk einer Orgel lässt sich auf die praxisorientierte Konzeption seiner Orgeln zurückführen. Ein charakteristisches Pedalregister im thüringischen Orgelbau stellte der Violonbass im 16' und 8'-Bereich dar. Diese streichende Stimme wird von den Orgelbauern besonders für die Figuralmusik empfohlen.

V. Spezifik der Stimmtonhöhe

Die Stimmtonhöhe der Orgeln im mitteldeutschen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts spielte bei der Ausübung der Figuralmusik eine wichtige Rolle. Die meisten Orgeln waren im Chorton gestimmt, also einen Halbton über dem heutigen *a'* mit 440 Hz. In Dresden musizierte man jedoch zumeist im Kammerton, also mit 415 Hz. Auch in Leipzig wurde die Kammertonstimmung durch den Einfluss von Johann Kuhnau zum Beginn des 18. Jahrhunderts eingeführt.²⁰ Gottfried Silbermann musste sich zum Beispiel mit seinen Orgeln, die er für Dresden schuf, nach diesem Kammerton richten, obwohl er sonst ausnahmslos im Chorton baute. Der Kammerton verteuerte natürlich durch höheren Materialaufwand die Orgeln um ein Wesentliches. In der Regel besaßen die Kantoren ein Instrumentarium, das dem Stimmton der Orgeln angepasst war. Andererseits gehörte das Transponieren zum Handwerk der Organisten, wenngleich man sich nicht unbedingt sehr gerne dieser Aufgabe annahm. Türk berichtet:

Außer der Fertigkeit, aus jedem Tone spielen zu können, muß auch der Organist Uebung im Transponiren haben; denn oft erlaubt es die Zeit nicht, die Baßstimme erst anders abschreiben zu lassen, wenn z. B. unerwartet eine Gelegenheitsmusik aufgeführt werden soll, wozu die Orgelstimme nicht besonders ausgeschrieben ist [...]. Das Transponiren ist eine Forderung, welcher nicht jeder Organist ausweichen kann [...].²¹

Im autograph oder auch abschriftlich überlieferten Notenmaterial zu Kantaten dieser Zeit stößt man deshalb sehr oft auf eine Orgelstimme, die um einen Ganzton tiefer notiert ist, was auf ein Spiel im Kammerton schließen lässt. Eine Transposition der Orgelstimmung lediglich um einen Halbton nach unten schließt sich in den meisten Fällen von selbst aus, da die Orgeln in der Regel keine gleichstufige Temperierung aufwiesen. Demzufolge käme man bei einer Halbton-Transposition in Tonartenbereiche, in denen ein Musizieren unmöglich wäre. Das Transponieren entfiel lediglich an den Orgeln, die Kammertonregister besaßen. Das war aber nur in seltenen Fällen bei großen Orgeln in den Stadtkirchen der Fall. Jakob Adlung erwähnt eine ganze Reihe vom Kammertonregistern, über die eine Orgel verfügen sollte: »Es müssen also der Kammertonregister so viel seyn, als dieser Endzweck erfordert. Im Pedale wenigstens der Subbaß und in grossen Kirchen noch eine Stimme 8 oder 16 F. dazu; im Positiv das Musikgedackt; im Hauptmanuale so viel, als ein obligater Baß nöthig hat. In solchen Werken werden also dergleichen Stimmen doppelt gemacht, als 2 Subbässe, 2 Musicirgedackte usw.«²² Diese Version dürfte also nur die seltene Ausnahme

20 Mattheson, *Capellmeister*, S. 235.

21 Türk, *Pflichten eines Organisten*, S. 177

darstellen. Trost schlug 1722 für die Orgel in Waltershausen vor, »zu gedencken, daß man zwey oder drey Stimmen, in welchem Clavier es beliebt wird, Cammerthon stimmen kann, welche Stimmen als denn bey der Music wohl zu gebrauchen sind.«²³ Adlung nennt als weiteres Beispiel die Orgel im Dom zu Merseburg, die als Kammertonregister Gedackt 8', Principal 4', Grobgedackt 8' im Rückpositiv und Subbaß 16' sowie Octave 8' im Pedale aufwies. Das ist bereits eine stattliche Anzahl von Kammertonstimmen, die jedoch selbst Adlung als zu wenig empfand, »womit man bey den ietzigen Musiken nicht weit kommen würde«²⁴. Damit liegt zugleich ein interessanter Hinweis auf die Registrierpraxis bei der Figuralmusik vor, bei der man sich offenbar mit wenigen Flötenstimmen kaum begnügte. Als weitere und bessere Variante schildert Jakob Adlung schließlich die Kammerkoppel, mittels derer man die gesamte Klaviatur auf die Kammertonstimmung umschalten konnte; eine sehr praktikable Lösung, die jüngst von Orgelbauer Gerald Woehl in der Bach-Orgel der Leipziger Thomaskirche erneut realisiert wurde.

VI. Registrierhinweise

Registrieranweisungen zur Ausführung der Orgelstimme in der Figuralmusik lassen sich kaum finden. Hier wusste jeder Organist, wie er zu agieren hatte. Nur dann und wann trifft man auf den einen oder anderen Hinweis, wie zum Beispiel in der Partitur Bachs zu den Einleitungschören der *Matthäus-Passion* oder der Kantate »Komm, du süße Todesstunde« BWV 161 mit den Vermerken »sesquialtera ad Continuo«. Die Orgel soll dabei mit dem Obertonregister Sesquialtera den Cantus firmus des Chores unterstützen. In einer Abschrift der Kantate »Ein feste Burg ist unser Gott« BWV 80 aus der Feder Altnikols ist der Einsatz der Posaune 16' für den Cantus firmus im Bass vermerkt. Die Arie »Erleucht auch meine finstren Sinne« im bachschen Weihnachtsoratorium trägt den Hinweis auf die Besetzung der Orgel als alleiniges Continuo-Instrument (»Organo-Continuo tacet«). Die Besetzung der Bassstimme mit lediglich einem einzigen 8'-Register, wie es bei einem Positiv die Regel ist, würde eine klanglich unbefriedigende Lösung bei dieser Arie ergeben. Hier muss man eine Kombination von 16', 8' und eventuell 4' wählen, um die Bassstimme einigermaßen deutlich hörbar zu präsentieren. Der Gebrauch des Orgelpedals liegt auch in diesem Fall nahe. Jakob Adlung überliefert uns recht anschaulich den Gebrauch der Register zur Figuralmusik. Folgende Varianten bietet er an: rechte Hand auf dem Positiv mit einer stillen 8'-Stimme; im Pedal soviel »als zum Fundamente nöthig«²⁵. Für virtuose Passagen im Bass solle man auf das Manual mit Quintatön 16' und Principal 8' ausweichen. Bei Bedarf wären noch 4' und 2' dazu zu ziehen (besonders wenn man *staccato* spielt). Das 16'-Register im Manual kann wegbleiben, wenn der Basso continuo durch andere Instrumentalisten unterstützt wird. Eventuell kann man auch eine Lingualstimme, wie Fagott, zur linken Hand hinzuziehen. Für obligate Stimmen der rechten Hand seien in der hohen Lage auch Aliquotstimmen sehr hilfreich (vgl. Bachs Vorschlag).

22 Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelabrtheit*, S. 386.

23 Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Oberkonsistorium, Amt Tenneberg Nr. 4, Bl. 200–209.

24 Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelabrtheit*, S. 488–490.

25 Ebd., S. 490.

VII. Glockenspiele und Cymbelsterne

In diesem Zusammenhang sei etwas über die zahlreichen Glockenspiele und Cymbelsterne in thüringischen Orgeln des 18. Jahrhunderts erwähnt. Wo die Wurzeln dieser Glockenspieltradition liegen, ist schwer auszumachen. Dieses Problem soll auch nicht Thema dieser Studie sein. Vielmehr steht die Frage, welchen Platz dieses spezielle Register in der Figuralmusik einnahm. Auch hier hilft uns Jakob Adlung weiter:

Das Glockenspiel nehme ich selten zu solchen obligaten Sachen, wenn gleich die Setzart solches leiden würde, weil es eben nicht unrecht, durch etwas besonderes die Festtage herrlicher zu machen, als andere gemeine Sonntage [...]. Bisweilen ist es vor die Glocken gesetzt, oder die Melodie läßt sich sonst dadurch gut ausdrücken.²⁶

Dem Geschmack und Einfühlungsvermögen des Organisten wird damit viel Freiraum gegeben. Aus diesen wenigen Zeilen kann man herauslesen, dass man das Glockenspiel für den Cantus firmus bzw. für die Melodiestimme einsetzte. Um den Glockenklang zum Tragen zu bringen, sind allerdings schnelle Figurationen erforderlich, mit denen man eine Chormelodie improvisierend umspielen sollte. Auf einen interessanten Hinweis, der in diese Richtung führt, stößt man in der Kantate »Lobet den Herrn in seinem Heiligtum« von Johann Ludwig Krebs. Bei der Textpassage »Lobet ihn mit hellen Cimbeln« des Eingangschores steht in der Partitur vermerkt: »NB. Glockenspiel«²⁷. Da die Kantate 1770, also in der Altenburger Amtszeit des Bachschülers komponiert wurde, kann man davon ausgehen, dass sie auch in der dortigen Schlosskirche aufgeführt wurde. Die Trost-Orgel der Altenburger Schlosskirche besitzt das erforderliche Glockenspiel im Umfang von zwei Oktaven im 4' (c^1-c^3). Die Orgelstimme von Krebs ist nur als bezifferter Bass notiert, so dass es dem improvisatorischen Geschick des Organisten überlassen blieb, das Glockenspiel hier so recht in Szene zu setzen. Die Orgelstimme ist übrigens einen Ganzton tiefer notiert, was auf die Verwendung der großen Orgel, die im Chorton steht, schließen lässt. Dem Affekt des jeweiligen Stückes entsprechend wurden die Cymbelsterne eingesetzt, wobei man stets auf die tonartliche Fixierung der Dreiklänge dieses Registers achten sollte. Man kann es oft erleben, dass ein Cymbelstern mit einem C-Dur-Akkord in Kompositionen mit völlig konträren Tonartenbereichen benutzt wird. Dieses Orgelregister ist ohnehin durch sein spezifisches Klangspektrum nur kurzzeitig verwendbar, so beispielsweise am Ende einer Komposition.

²⁶ Ebd., S. 489.

²⁷ Bach-Archiv Leipzig, Sign. Go. S. 516.